

Abbé F. BRUN

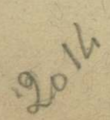
TRAITÉ
DE
l'Accompagnement
du
Chant Grégorien

Prix net : 3 fr. 50 (sans remise)



PARIS
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »
269, rue Saint-Jacques, 269

1909



TRAITÉ

DE

l'Accompagnement du Chant Grégorien





DU MÊME AUTEUR

Cantiques et Cantilènes (avec accompagnement d'orgue ou harmonium) (texte français). *Ier Cahier* . . . . 2 »

Cantiques et Cantilènes. *IIe Cahier* . . . . 2 »

5 Cantilènes à la Vierge (avec accompagnement d'orgue ou harmonium) (pour les saluts et toutes circonstances). *Texte latin* . . . . 2 »

Ecce sacerdos magnus (à 2 voix égales ou 4 voix mixtes, avec accompagnement), pour la fête ou la réception d'un évêque. *Texte français* 1 50

Deux motets au Saint-Sacrement : 1° *Ecce panis*, à 4 voix mixtes ; 2° *O Salutaris*, à 3 voix mixtes. 1 50

Ave maris stella, à 4 voix mixtes. 1 25

Pour harmonium. Petite Suite liturgique pour les fêtes de la Sainte Vierge (Offertoire, Elévation, Communion). 2 50

Manuel de chant grégorien. . . . . 1 »

En vente au bureau d'édition de la Schola Cantorum, *269, rue Saint-Jacques, Paris.*

Abbé F. BRUN

TRAITÉ

DE

l'Accompagnement

du

Chant Grégorien



PARIS
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »
269, rue Saint-Jacques, 269

—

1909

Au Révérendissime Père Dom J. POTHIER

ABBÉ DE SAINT-WANDRILLE

En témoignage, très humble, de respectueuse affection et d'admiration profonde.

F. B.

AVANT-PROPOS

Ce modeste traité n'a d'autre prétention que de rendre service aux organistes-accompagnateurs.

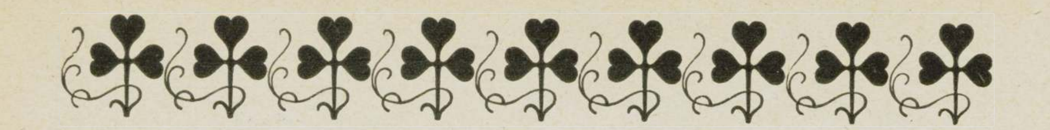
Fixer la théorie de l'harmonisation du chant grégorien est une tâche qui ne peut s'accomplir qu'après toute une série d'essais, basés sur les réalisations des Maîtres les plus compétents en cette matière. Nous pensons que l'on pourra arriver à simplifier considérablement la question de la modalité harmonique du chant grégorien, en ramenant les huit tons ecclésiastiques au majeur moderne ou au mineur inverse. De plus, l'on trouvera certainement des bases harmoniques traditionnelles dans les pièces musicales construites sur le mineur inverse jusque vers le XVIe siècle.

Nous n'avons fait, ici, qu'effleurer la question théorique, nous contentant, pour le moment, d'apporter notre modeste contribution à un édifice qui ne peut se construire que peu à peu, avec le concours de toutes les bonnes volontés. Mais nous sommes heureux de pouvoir offrir au public, comme IIe partie de ce traité, toute une série de pièces harmonisées présentant les différentes formes que peut revêtir l'accompagnement du chant grégorien, et quelques Interludes d'orgue sur des thèmes liturgiques. C'est de cette partie, surtout, que nous osons espérer le succès de notre travail.

Le lecteur voudra donc bien nous permettre d'exprimer ici notre profonde reconnaissance aux Maîtres et aux amis qui ont bien voulu nous honorer pour cette IIe partie, de leur précieuse collaboration.

F. BRUN.

Paris, janvier 1909.



Traité de l'Accompagnement du Chant Grégorien

PREMIÈRE PARTIE

L'accompagnement du chant grégorien, pour être logique et ne pas détruire le caractère propre des mélodies liturgiques, doit naître du chant grégorien lui-même.

C'est ce principe qui nous guidera dans le choix des accords à employer, et c'est sur lui que nous nous baserons pour faire en sorte de souligner, ou, tout au moins, de ne jamais gêner, par les mouvements de l'accompagnement, le rythme ni la mélodie.

CHAPITRE PREMIER

MATÉRIEL HARMONIQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT.

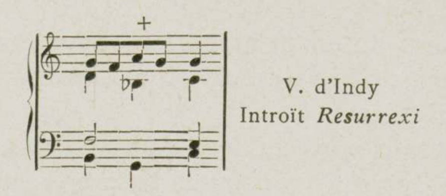
En vertu du principe ci-dessus énoncé, nous pourrons employer, pour accompagner le chant grégorien, tous les accords que l'on peut former avec et sur les notes qui composent les mélodies grégoriennes. Pour plus de clarté nous en rapporterons la liste à la gamme moderne d'*ut* majeur qui contient toutes les notes du chant grégorien ; et nous ajouterons à ces accords ceux dans lesquels le *si* ♭ entre comme unique altération.



Les accords écrits en « noires » sont ceux dont l'emploi est et doit être le moins fréquent.

Nous ne parlons pas des accords de « neuvième », lesquels, semble-t-il, ne conviennent guère à l'accompagnement du chant grégorien. Rien d'absolu, sans doute, ne s'oppose à leur introduction dans le matériel harmonique ; mais nous croyons devoir conseiller une très grande prudence dans leur emploi.

Il va sans dire que les prétendus accords de 9e produits par l'appoggiature supérieure de la fondamentale ne rentrent pas dans ce cas : Ex :



La note dissonante des accords de 7e pourra être préparée :



Comme aussi elle pourra fort bien se passer de préparation :



Le plus souvent, la note dissonante ne sera qu'une note étrangère à l'accord parfait et se résolvant régulièrement (appoggiature, retard) :



A. Guilmant
Introït *Puer natus est*

Il sera prudent de se défier de l'accord de 7e dit, en musique moderne, « 7e de dominante » (*sol si ré fa*) (*ut mi sol si* ♭), surtout lorsqu'il se résout régulièrement. Il donne lieu, en effet, à des formules un peu vulgaires et qui ont vraiment trop traîné partout ; et, de plus, il présente le danger de donner aux 5e et 6e modes, dans les cadences, la couleur de notre majeur moderne, ce qui serait, musicalement, regrettable. Éviter spécialement de présenter cet accord avec la 7e à la partie supérieure (*sol si ré fa*) et se montrer très réservé à l'égard de son deuxième renversement, dont l'impression est plutôt sensuelle, et, partant, antigrégorienne.

Renversements. — Les accords consonants et dissonants, dans l'accompagnement du chant grégorien, peuvent être employés, non seulement à l'état direct, mais aussi dans tous leurs renversements. Il sera sage, cependant, d'user avec beaucoup de discrétion du 2e renversement de l'accord parfait, surtout dans les cadences finales, auxquelles il donnerait la tournure d'une cadence parfaite moderne et banale :



Dispositions des accords. — Autant que possible, disposer les accords en position large (selon l'écriture ordinaire des chœurs à 4 voix mixtes, en tenant compte de l'étendue des mains), l'harmonie en sera plus pleine et soutiendra mieux le chœur. De plus, affecter le plus souvent possible deux notes à la main gauche et deux à la droite ; de cette sorte la main droite aura plus de liberté pour reproduire la mélodie à la partie supérieure, et le *legato* du jeu de l'orgue en sera facilité :



F. de la Tombelle
Alleluia *Pascha nostrum*

Remarque. — Les versets, généralement réservés aux solistes, gagneront à être accompagnés à trois parties. On n'est, du reste, pas obligé de garder continuellement 4 parties ; on pourra quelquefois accompagner certains passages à 3 parties, cela peut produire un heureux effet d'allégement. Parfois, même, l'unisson sera excellent, soit pour donner

plus de relief aux accords qui le suivront, soit pour aider les chantres dans certains passages (ceci est exclusivement du domaine pratique), soit enfin pour éviter de donner de l'importance à des syllabes ou à des mots non accentués.

Conclusion de ce chapitre. — Les accords parfaits majeurs et mineurs doivent faire le fond de l'harmonie de l'accompagnement ; ils sont, en effet, les plus propres à conserver au chant grégorien son calme liturgique. Quant aux accords dissonants, leur effet sera d'autant meilleur qu'on ne les aura pas employés à tout propos et sans discernement. Analyser à ce point de vue les « exemples-modèles » que nous donnons à la IIe partie de ce traité.

CHAPITRE II

DE LA MODALITÉ DANS L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Pour résoudre le problème — fort difficile — de la modalité harmonique des mélodies grégoriennes, nous n'avons rien trouvé de mieux et de plus pratique que de baser la matière de ce chapitre sur les pages où M. Gastoué, dans son *Cours de plain-chant romain grégorien* (pages 120 et suivantes) et surtout ses *Origines du chant romain* (pages 133 et suivantes), traite de la « Modalité ecclésiastique au point de vue moderne ».

Nous rapprocherons donc, toutes les fois que nous le pourrons, les différents modes ecclésiastiques de nos deux modes « majeur » et « mineur » modernes. Nous croirons ainsi avoir tenté un commencement d'ordre et de logique — relative — dans l'exposé de cette question. Et, en tous cas, les musiciens modernes, croyons-nous, comprendront mieux ainsi leur accompagnement qu'en utilisant des formules dont personne ne saisit plus le sens musical.

La tonalité ecclésiastique sera établie tout d'abord par l'accord de la *finale* (sauf pour le 4e mode, comme nous le verrons plus loin) qui fera fonction de tonique, et en second lieu par l'accord de la *dominante* (note récitative, teneur). C'est autour de ces deux accords que l'harmonie de l'accompagnement devra évoluer, et le choix des autres accords devra être subordonné aux relations tonales de ceux-ci avec les deux accords principaux.

Ier TON

[*Ré* mi fa sol *la* si do ré] (Finale Ré — Dom. La)

Nous sommes ici en présence d'un mode mineur sans sensible. Son rapprochement avec notre mineur moderne est d'autant plus naturel que la dominante est la même dans les deux gammes (*la*).

Cadences propres à ce ton :



Note. — Lorsque le *si* est (accidentellement) bémolisé dans les pièces du 1er ton, l'harmonie qui lui convient le mieux est celle de (*sol-si♭ ré*) qui est l'accord de *sous-dominante* du ton de *ré* mineur (*relations tonales*).

Accords les plus employés pour le Ier ton :



IIe TON

Ré mi *fa* sol la si(♭) do ré — (Finale ré — Dom. fa)
[Transposition de — *la* si *do* ré mi fa sol la. Notation originale]

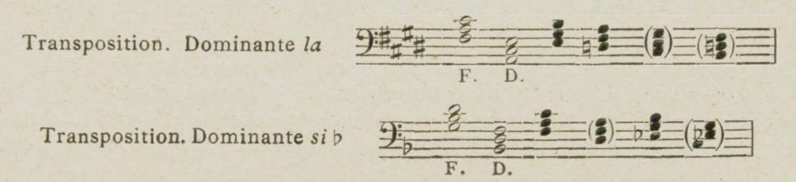
C'est, comme le 1er ton, un mode mineur sans sensible. La seule différence est dans la dominante, qui est ici la tierce au lieu de la quinte. Le caractère harmonique de ce ton en sera légèrement modifié, dans les passages où intervient le *si♭* ; et le 2e ton dans ces cas se rapprochera un peu du ton de *fa* majeur moderne. L'harmonie du *si♭* sera généralement celle de — *si♭*, *ré*, *fa* — accord de sous-dominante du ton de *fa* — (*fa* — dominante du 2e ton ecclésiastique) — (*Relations tonales*).

La cadence finale pourra être celle du 1er ton (*la do mi — ré fa la*). Mais elle prendra de préférence la forme suivante :



l'accord d'*ut* étant l'accord de dominante du ton de *fa* (*fa* — dominante du 2e ton).

Accords les plus employés pour le IIe ton :



III[e] TON

Mi fa sol la si *do* ré mi

Cette gamme de *mi* à *mi* (mineur inverse) est, dit M. V. d'Indy (*Cours de composition*, I[er] livre) « la véritable gamme mineure ».

Mi fa sol la si do ré mi
T. D. Teneur

« Et, ajoute-t-il, nous sommes autorisés à la considérer comme la véritable gamme *relative* de celle d'*ut* majeur ». Il se trouve précisément que la dominante (teneur) du III[e] ton est *ut*. L'harmonie fera donc de fréquentes incursions dans le ton d'*ut* majeur avec d'autant plus de légitimité que les accords d'*ut* et de *sol* sont souvent dessinés dans les formules du III[e] ton.

La cadence finale sera la suivante :



Cependant lorsque, dans la même pièce, apparaît plusieurs fois la même cadence finale mélodique, on pourra en varier l'harmonisation. L'accord final pourra être, dans ce cas, soit celui de *la mineur*, qui est l'accord de la *dominante musicale*; soit celui d'*ut majeur*, qui est, en même temps, l'accord de la *dominante grégorienne* et celui du relatif majeur de la gamme mineure inverse de *mi* [1].

Accords les plus employés pour le III[e] ton :



IV[e] TON

Si do ré mi fa sol la si

Transposé — Mi fa sol la si(♭) do ré mi
Finale Domin.

1. Voir à la II[e] Partie le *Kyrie* harmonisé par M. l'abbé Perruchot (1[re] cadence : accord de *mi* ; 2[e] accord d'*ut* ; 3[e] accord de *la* min. ; 4[e] accord de *mi* min.).

A noter que la première et la deuxième cadence se terminent par l'accord de la finale ; ce qui était nécessaire, évidemment, pour bien affirmer la tonalité ecclésiastique.

C'est absolument le « mineur inverse »

Mi ré do si la sol fa mi
Tonique Domin.

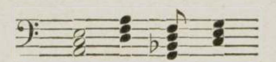
terminant mélodiquement sur le 4[e] degré (*si*).

La cadence finale et parfaite prendra la forme harmonique suivante :



C'est « la véritable cadence parfaite » du mineur inverse (V. d'Indy, *ibid.*). Et c'est du reste celle que le maître a employée pour harmoniser la cadence finale du *Resurrexi* (IV[e] ton)[1].

Accords les plus employés pour le IV[e] ton :



La formule de cadence caractéristique du IV[e] ton est la suivante :





Fin. Dom.

Pour le IV[e] ton psalmodique (*mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* ♮, *do*, *ré*, *mi*), il faut ajouter les accords où entre le *si*♮.



Harmonisation de la cadence psalmodique du IV[e] ton :



1. Voir à la 2[e] Partie.



V^e TON

[Fa sol la si (♭-♮) do ré mi fa]
Fin. Domin.

C'est notre gamme majeure moderne avec 4e degré mobile. A noter que la dominante ecclésiastique est la même que la dominante musicale.

Quand, dans la mélodie le *si* est ♮, on peut harmoniser comme pour une modulation (plutôt passagère) dans le ton de la dominante (*ut*).

Accords les plus employés pour le Ve ton :



Il vaut mieux n'employer cette dernière cadence que lorsque le *si* est ♮ *dans la mélodie*. En dehors de ce cas, la « cadence à la dominante sans modulation » caractérise mieux le Ve ton.

VIe TON

Fa sol la si♭ do ré mi fa
Fin. Domin.

Rien de spécial à dire pour l'harmonisation de ce ton, sinon que c'est le majeur moderne absolu avec fréquence de l'accord de *la* mineur (le *la* étant dominante psalmodique).

VIIe TON

Sol la si do ré mi fa sol

Fin. Domin.

C'est un mode majeur sans sensible.

Cadence finale
Transposition en dominante *la*

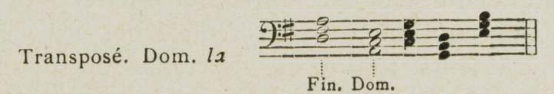


ou



Accords les plus employés pour le VII[e] ton :

Transposé. Dom. *la*



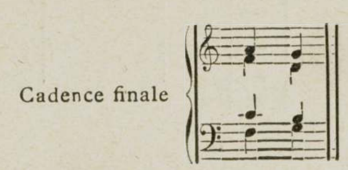
VIII[e] TON

Sol la si do ré mi fa sol

Fin. Domin.

C'est également un majeur sans sensible ; ou encore un majeur (*ut*) terminant sur la dominante musicale (*sol*).

Cadence finale



Accords les plus employés pour le VIII[e] ton :



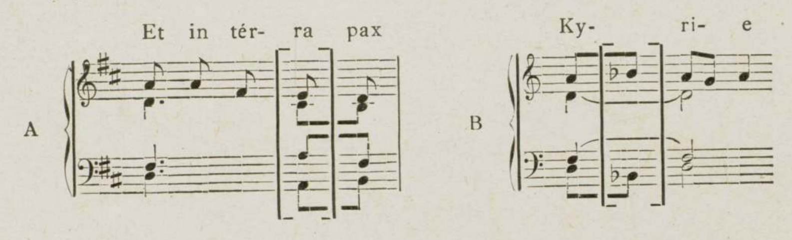
CHAPITRE III.

L'ACCOMPAGNEMENT ET LE RYTHME

Le rythme du chant grégorien, comme l'on sait, se rapporte à l'*accent tonique*, à l'*attaque des neumes*, aux *reprises de mouvement* dans les neumes de plus de 3 notes, et enfin à l'*accent métrique* dans « les hymnes dont le chant est *syllabique* et qui appartiennent au genre ambrosien, et dans celles de composition récente dont le rythme suit la mesure de la musique moderne » (Dom Pothier), de même dans quelques « séquences ».

La rythmique de l'accompagnement se modèlera donc sur celle du chant grégorien, et pour cela l'accompagnement devra : 1° ne jamais contrarier le rythme grégorien et 2° faire concorder ses « accents harmoniques » avec les accents toniques, métriques ou neumatiques de la mélodie. Nous comprenons sous le titre d' « accents harmoniques » les appoggiatures, retards, changements d'accords ou d'état de l'accord, tous procédés aptes à souligner harmoniquement un accent mélodique.

I. *L'accompagnement ne doit jamais contrarier le rythme de la mélodie* ; par conséquent, ne jamais accentuer harmoniquement une note simple (*punctum*) privée d'accent, ou une note faible de neume :



Dans l'exemple A le changement d'accord sur la 4e note est incorrect au point de vue rythmique, parce qu'il porte sur une note placée sous une syllabe faible. Ce passage devrait être harmonisé de la façon suivante :



Dans l'exemple B le changement d'accord sous la 2e note (*si* ♭) est également antirythmique, parce qu'il accentue harmoniquement une note qui mélodiquement est faible (2e note d'un *podatus*).

II. *Faire concorder les accents harmoniques de l'accompagnement avec les accents toniques, métriques ou neumatiques du chant.* Donc, autant que possible, réserver les accents harmoniques pour les accents mélodiques.

La perfection sera évidemment de garder l'accent harmonique le plus intensif pour l'accent mélodique principal, c'est-à-dire celui qui porte sur le mot principal de la phrase. De cette façon, l'organiste n'accompagnera plus seulement des notes ou des neumes, mais des phrases et des périodes musicales.

Nous verrons l'application de cette IIe règle lorsque nous traiterons de l'accompagnement des chants syllabiques et de l'interprétation des neumes.

CHAPITRE IV

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN.

Il est bien évident que l'ancien accompagnement, qui donnait un accord à chaque note, ne saurait convenir au chant grégorien, *même pour les chants syllabiques.* Outre qu'il alourdit et gêne la marche de la mélodie, c'est l'accompagnement le plus barbare qui puisse exister, ignorant tout de la souplesse et du rythme grégoriens. Il ne viendrait à personne l'idée d'harmoniser ainsi une mélodie moderne ; le chant sacré, depuis surtout qu'on nous l'a révélé dans toute sa beauté et sa délicatesse, ne mérite-t-il pas mieux que ce vêtement harmonique antimusical au premier chef ? Nous adressant ici à des musiciens, nous n'avons pas besoin d'insister davantage.

Des 3 manières d'accompagner le chant grégorien.

L'accompagnement du chant grégorien peut revêtir trois formes différentes :

Ire Manière : *L'accompagnement reproduit intégralement à sa partie supérieure la mélodie grégorienne.* — C'est la forme la plus usitée et la plus pratique. Elle présente l'avantage de bien *guider* les chanteurs. La plupart des harmonisations que nous donnons sont dans cette manière.

IIe Manière : *L'accompagnateur ne fait que soutenir le chant par des tenues d'accords.* Ce système demande un chœur très exercé et capable de bien donner seul la ligne du chant.

L'organiste n'a à s'occuper ici que des *notes réelles ;* il abandonne au chanteur les notes étrangères à l'harmonie (notes de passage, broderies, appoggiatures, etc.), mais il doit faire mentalement le même travail d'analyse mélodique que dans la 1re *manière*, afin de découvrir les *véritables notes réelles.*

Ce genre d'accompagnement peut fort bien n'être pas rythmique, puisqu'il n'est qu'un fond harmonique le moins mouvementé possible (le rythme du chant se suffira à lui-même, puisqu'aussi bien le plain-

chant n'a pas été conçu avec la perspective d'un accompagnement); mais l'accompagnateur ne devra pas contrarier le rythme du chant en plaçant, par exemple, un changement d'accord sous une note non accentuée ; et, s'il veut souligner le rythme par les mouvements de ses tenues, qu'il ait soin de ne le faire qu'aux accents toniques, métriques ou neumatiques. L'*Hæc dies* harmonisé par M. Guilmant est dans cette « deuxième manière ».

III[e] Manière : *Accompagnement concertant.* — L'accompagnement, pour mériter cette épithète, doit avoir sa forme propre et être indépendant du chant quant à la ligne et même quant au rythme. Il doit, néanmoins, faire un tout avec la mélodie et lui servir, en quelque sorte, de complémentaire.

C'est un genre très difficile à traiter (surtout à improviser) et qui demande un sens très fin de l'équilibre des mouvements, des rythmes et des lignes ; c'est affaire de composition. L'accompagnement concertant nécessite, évidemment, des chantres *très sûrs*.

Nous avons cru intéressant de donner deux exemples de ce qu'on peut tenter dans ce domaine. Pour l'introït *Quasi modo*, M. Déodat de Séverac a écrit un accompagnement d'une forme concertante remarquable. Celui-ci se suffit à lui-même, et l'on dirait d'une mélodie tirée d'une pièce symphonique, tellement cet accompagnement est » organisé » et fait en même temps « corps » avec la mélodie grégorienne. M. Marc de Ranse, pour l'introït *Viri galilæi*, a fait une tentative similaire, mais dans un sens autre ; son accompagnement est concertant, mais aussi et surtout *symbolique* ou, si l'on veut, *pittoresque*, au sens étymologique. Si quelques-uns se sentent effrayés — à tort assurément — de la hardiesse des harmonies (en particulier de la « terminale ») de cet accompagnement, ils seront obligés de convenir que sa *ligne harmonique* est bien dans l'esprit grégorien, du moins dans un côté de cet esprit qui est, dit Gui d'Arezzo (*Micrologue*, chap. xv), « d'imiter les événements racontés par les paroles ». Or, cet introït est composé de deux idées, celle de l'ascension du Sauveur et celle de sa venue future. Ces deux mouvements d'ascension et de descente sont parfaitement dessinés dans la mélodie. M. de Ranse fait suivre la même marche à sa *mélodie harmonique* (concertante et symbolique).

Il pourrait y avoir une 4[e] manière d'accompagner le chant grégorien qui consisterait en un mélange des deux premières ; liberté entière est laissée à chacun pour cela.

De l'accompagnement des chants syllabiques.

Les pièces ou les phrases syllabiques (une seule note par syllabe) ne doivent pas être accompagnées à raison d'un accord par note. Ce procédé, même pour cette sorte de chants, serait, comme nous l'avons déjà dit, lourd et antimusical, à cause de la rapidité relative avec laquelle ils

doivent être chantés. Il faut donc tâcher de faire concorder plusieurs notes avec un seul accord.

Si une suite de plusieurs notes peut faire partie d'un même accord, le procédé est des plus simples ; on garde cet accord pour toutes ces notes :



Sinon il faut considérer certaines notes comme « étrangères » à l'harmonie (passage, broderie, échappée, anticipation, appoggiature). Les accents toniques ou métriques seront les points de repère de l'harmonie, en ce sens que ce seront les notes qu'ils portent qui seront généralement considérées comme « réelles ». Et il semble bien inutile de faire remarquer qu'une note accentuée ne peut pas être « note de passage », « broderie », « anticipation » ou « échappée ». Parmi les notes étrangères à l'harmonie, l'appoggiature seule, en effet, est propre à accentuer, et elle seule, parmi ces notes, peut se placer sous un accent tonique ou métrique.

Voici deux courts exemples avec explication :

I. *Chant syllabique à accentuation tonique.*



1] Ex — Préposition précédant immédiatement son régime, n'est pas accentuée ; nous traitons donc sa note (*ut*) comme « note de passage », la note qui la précède et celle qui la suit lui étant conjointes.

2] — Syllabe accentuée : « note réelle ». L'accent mélodique est souligné harmoniquement par le mouvement de la basse, qui amène un changement d'état de l'accord (1er renversement).

3] — Syllabe « commune » : note de passage.

4] — Syllabe accentuée : double accent harmonique (appoggiature et changement d'accord). C'est l'accent harmonique le plus intensif de la phrase ; il accompagne précisément la syllabe accentuée du mot principal de la phrase : *natum.*

5] — Mot non accentué : sans harmonie, afin de réserver l'accord pour la syllabe accentuée suivante.

6] — Syllabe accentuée : note « réelle » et accord nouveau.
7] — Syllabe commune : le *sol* est « broderie ».
8] — Syllabe accentuée : note « réelle », accent souligné harmoniquement par changement d'accord.
9] — Syllabe commune : note de passage.
10] — Repos de la phrase sur l'accord de la dominante du mode (1er) *la*, *do*, *mi*.

II. *Chant syllabique à accentuation métrique.*

Accent métrique principal = (—)
Accent métrique secondaire = (')
Accent tonique = (.)





Nous avons tâché, dans cette harmonisation, de faire concorder les accents harmoniques avec les accents métriques, principaux et secondaires, de l'hymne. Et nous avons conservé un certain appui, mais plus faible, à l'accent tonique, comme on le fait généralement en faveur de la bonne prononciation ; excepté, cependant, pour celui de *Jésu*, que nous avons négligé pour laisser toute sa force à l'accent métrique qui le suit et qui, ici, doit prévaloir. Les notes qui ne portent aucun accent mélodique sont traitées, dans cette hymne, comme « notes étrangères » ou bien font partie d'un accord déjà émis sous la note précédente, ce qui les prive de tout accent harmonique.

Nous croyons utile de donner ici les mètres sur lesquels sont composées les hymnes, en indiquant, comme nous l'avons fait plus haut, les accents métriques principaux et secondaires :

I. Condítor álme siderum.
II. Miris modis repente liber fērrea.
III. Tantum érgo Sacramēntum
Véneremur cērnui.

IV. Iste confēssor Domini colēntes
Quem pie láudant populi per ōrbem,
Hac die lǣtus meruit beātas
Scándere sedes.
V. Sacrís solemniis | júncta sint gāudia
Et éx præcordiis | sónent præcōnia,
Recedánt vetera, | nóva sint ōmnia,
Corda, vóce et ōpera.

Note importànte. Les hymnes syllabiques ou quasi-syllabiques sont les seules que régit l'accent métrique. Les hymnes dont la mélodie est ornée obéissent à l'accent tonique et à l'accent neumatique :

*
* *

Voici maintenant la rythmique métrique des séquences.

I. Lauda Síon Salvatōrem,
Lauda dúcem et pastōrem,
In hymnis et cānticis.
II. Dies írae, dies īlla,
Solvet sǽclum in favīlla
Teste Dávid cum Sybīlla.
III. Le *Stabat* comme le *Lauda Sion.*
IV. *Victimae paschali.* (Voir à la IIe Partie.)

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT ORNÉ.

Dans les chants ornés (ceux où rentrent des neumes) il y a généralement certaines parties « syllabiques » ; elles seront traitées comme nous l'avons indiqué plus haut. Quant aux neumes eux-mêmes, nous allons étudier leur interprétation.

Interprétation des neumes au point de vue de l'accompagnement.

Nous savons que le « neume », comme l'indique le sens du mot grec, doit être exécuté « d'une seule haleine ». La 1re note reçoit l'effort de la voix, l'accent ; les autres notes du neume profitent de cet effort pour s'écouler doucement.

Il n'y a de « reprise du mouvement » que pour les neumes de plus de trois notes.

C'est donc la 1re note du neume et, dans certains cas aussi, celle de la subdivision rythmique des neumes de plus de 3 notes, qui devra être principale au point de vue harmonique. Si elle ne l'est pas harmoniquement comme note réelle, elle devra l'être rythmiquement comme appoggiature ou retard.

Voici donc comment nous pourrons interpréter chacun des neumes.

Podatus conjoint [1] (▮)

I. La 2e note sera note de passage si la note qui la suit est sur le degré suivant.



II. Si la note qui suit le « podatus » est sur le même degré que la 2e note de celui-ci, cette 2e note pourra être anticipation (Ex. A.) ou « réelle » (Ex. B.). Dans ce dernier cas, la 1re sera appoggiature inférieure.



III. Si la note qui suit le podatus est éloignée de plus d'un degré, la 2e note du podatus pourra être « échappée » (ex. A) ou « réelle » (ex. B); dans ce dernier cas, la 1re note du podatus sera appoggiature inférieure:



IV. Si la note qui suit le podatus est sur le même degré que la 1re note de celui-ci, la 1re note du podatus sera « réelle » et la deuxième broderie supérieure.



N. B. — Dans chacune de ces interprétations, le rythme est sauvegardé, puisque la 1re note (appuyée dans le chant) est « réelle » ou « appoggiature » dans l'accompagnement.

1. Nous donnons aux neumes l'appellation de « conjoints » ou de « disjoints », selon que leurs notes sont distantes les unes des autres d'un ou de plusieurs degrés.
Nous appellerons « disjoints » les neumes mêmes qui ne contiennent qu'une seule note disjointe.

Podatus disjoint (▪)

I. Ses deux notes peuvent entrer dans l'accord comme notes réelles (ex. A). La 2e peut aussi être anticipation si la note suivante est sur le même degré (ex. B) :



II. Les deux notes du podatus peuvent être double appoggiature (inférieure et supérieure) :



N. B. — Dans ces 3 cas le rythme est sauvegardé (note réelle ou appoggiature).

Clivis conjointe (▪)

I. La 1re note peut toujours être traitée comme appoggiature supérieure :



II. On peut aussi interpréter la clivis conjointe des différentes façons suivantes : 1re note « réelle », 2e « passage » (Ex. A.) ; 1re note « réelle », 2e « broderie » (ex. B) ; 1re note « réelle », 2e « anticipation » (ex. C) ; 1re note « réelle », 2e « échappée » (ex. D) :



Clivis disjointe ().

I. Les deux notes peuvent être « réelles » :



II. Les deux notes peuvent être « double appoggiature » (supérieure et inférieure).



III. La 2e note peut être « appoggiature faible » si la note suivante est sur le degré suivant, inférieur :



Torculus conjoint ().

La 2e note est « broderie ». La 1re et la 3e feront toujours partie du même accord. Faire un changement d'accord sous la 3^{e} serait fautif au point de vue rythmique, puisque cette note est « faible » et que ce nouvel accord l'accentuerait.

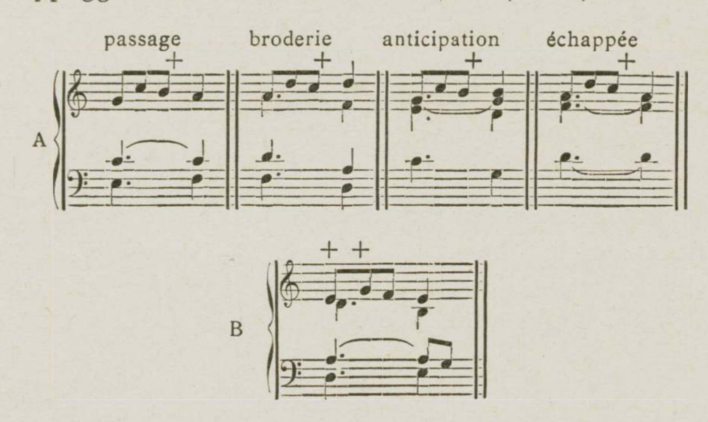


Torculus disjoint.

I. Si les deux premières notes sont conjointes (), la 1re pourra être appoggiature inférieure et les deux autres « réelles » (ex. A) ; ou bien la 1re et la 3e « réelles » et la 2e « échappée » (ex. B) ; ou bien, enfin, la 1re « appoggiature inférieure », la 2e « réelle » et la 3e « appoggiature faible » (ex. C) :



II. Si ce sont les 2 dernières notes qui sont conjointes ( ), les deux premières seront réelles et la 3e « passage », « broderie », « anticipation », ou « échappée » (ex. A) ; ou bien la 1re et la 2e formeront « double appoggiature » et la 3e sera « réelle » (ex. B) :



III. Si les trois notes du torculus sont disjointes (, ,), les trois notes pourront être réelles (ex. A), ou bien les deux premières seront « réelles » et la 3e soit « appoggiature faible » (ex. B), soit « anticipation » (ex. C) :



Porrectus conjoint ( ).

La 2e note sera « broderie inférieure » (ex. A), ou bien la 1re note « appoggiature », la 2e « réelle » et la 3e « échappée » (ex. B) :



Porrectus disjoint.

I. Si la 1re et la 3e note sont sur le même degré ( ), les trois notes entreront dans l'accord comme notes « réelles :



II. Si les deux premières sont conjointes (neume), la 1re note est « appoggiature, la 2e « réelle » et la 3e ou « réelle » (ex. A.) ou « anticipation » (ex. B) :



III. Si les deux dernières sont conjointes (neume), les deux premières notes peuvent être « double appoggiature » et la 3e « réelle » (ex. A) ; ou bien les deux premières « réelles » et la 3e ou « passage » (ex. B) ou « broderie » (ex. C), ou « anticipation » (ex. D), ou « échappée » (ex. E) :



Scandicus conjoint (neume) (neume).

La 2e note est « note de passage » :



Dans les formules similaires où entre le « quilisma » (neume), la 2e note, qui est le « quilisma » lui-même, est également note de passage. Quelquefois même le quilisma et la note suivante peuvent être tous deux notes de passage :

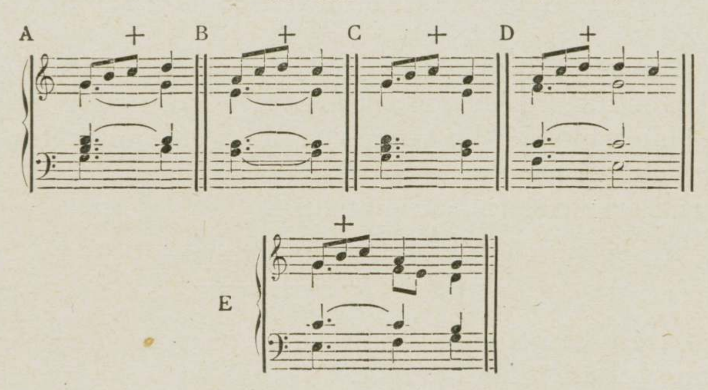


Scandicus disjoint.

I. Si les deux premières notes sont conjointes ( ), la 1re pourra être « appoggiature » et les deux autres « réelles » (ex. A), ou bien la 1re et la 3e réelle et la seconde « échappée » (ex. B) :



II. Si les deux dernières notes sont conjointes ( ), les deux premières seront « réelles » et la 3e « passage » (ex. A), ou « broderie » (ex. B), ou « échappée » (ex. C), ou « anticipation » (ex. D) ; ou bien la 1re et la 3e seront « réelles » et la 2e « appoggiature faible » (ex. E) :



III. Si les trois notes sont disjointes, elles sont toutes trois réelles d'un même accord :



Climacus conjoint.

I. Dans le « climacus de trois notes » ( ), la 2e est note de passage (ex. A) ou bien la 1re est « appoggiature », la 2e « réelle » et la 3e « anticipation » (ex. B) :



S'il y a un repos sur la 3e note, les deux premières notes seront traitées comme une « clivis » :



II. Si le climacus est composé de quatre notes, l'appui rythmique aura lieu sur la 1re et sur la 3e note : ces 2 notes, par conséquent, ne pourront être que « réelles » ou « appoggiatures » ; la 2e et la 4e seront « passage », « broderie », ou « anticipation », et « réelles » quand 1 et 3 seront « appoggiatures » :



III. Le climacus de cinq notes se subdivise ainsi : 2 et 3 ou 3 et 2, soit : une clivis et un climacus de trois notes. L'élève, ayant suivi jusqu'ici avec attention l'interprétation des neumes de deux et trois notes, trouvera facilement celle-ci.

IV. Quant au « climacus disjoint » :



l'élève, arrivé à ce point du traité, doit pouvoir en trouver de lui-même l'interprétation harmonique.

Remarque importante. — Quelle que soit l'interprétation harmonique que l'on adopte pour les neumes de deux, trois ou quatre notes, avoir grand soin de ne traiter les notes à appui rythmique que comme *notes réelles* ou comme *appoggiatures fortes*. De plus, ne donner *qu'un accord* aux neumes de deux ou trois notes ; et, pour les neumes de plus de trois notes, ne faire le changement d'accord que sur les notes à appui rythmique (1re note et note de subdivision). Si l'on négligeait ces règles, on pourrait peut-être faire des accompagnements intéressants au point de vue de l'harmonie ou du contrepoint, mais certainement mauvais au point de vue rythmique ; et il ne faudra jamais hésiter à sacrifier une succession d'accords, même savoureuse, au profit du rythme, qui est essentiel.

Neumes composés et suites de neumes.

On les subdivise en neumes de 2 ou 3 notes, et ils rentrent dans la catégorie de ceux dont nous avons donné l'interprétation. En voici quelques exemples que nous prenons dans le graduel de l'Edition vaticane.

I. ( ) = suite de 2 clivis. On peut changer l'accord à la subdivision (ex. A) ; comme aussi on peut garder le même accord (ex. B) :



II. . = 2 podatus. La 3e note sera appoggiature inf. (ex. A), ou « réelle » (Ex. B).



III. ( ) = 2 podatus et repos sur la 5e note, puis « torculus disjoint » et repos sur la 9e note (fin de la pièce) :



IV. Le « pressus » ou rencontre d'une note « fin de neume » et d'une autre, « première de neume » sur le même degré », peut être interprété, harmoniquement, de deux façons ; ou bien l'appui rythmique portera sur sa 1re note (ex. A) ou bien sur la 2e (ex. B) :



On pourra, très heureusement, pour les formules analogues à celles de l'ex. A, *indiquer* le commencement du 2e neume par un artifice harmonique quelconque, le retard par exemple :

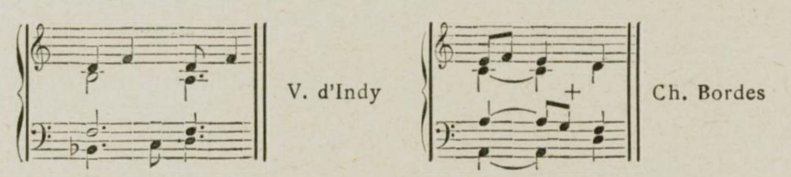


DE LA RICHESSE DE L'ACCOMPAGNEMENT

Si l'on entend par richesse la complication, l'appoint à tout prix des combinaisons contrapuntiques, il ne faut pas hésiter à dire que l'accompagnement ne doit pas être riche... ; la simplicité, en effet, lui convient mieux, de beaucoup. Un accompagnement « fleuri », trop « en mouvement », attirerait trop l'attention sur lui, et ce n'est pas son rôle. Il ne doit être que le fond, très calme, très pur, sur lequel se détachera la mélodie grégorienne. Cela ne veut pas dire qu'on ne puisse l'agrémenter de quelques artifices de contrepoint ou d'harmonie ; mais il en faut user avec discrétion pour ne pas noyer la mélodie dans un flot d'ornements.

Voici quelques exemples :

I. Notes de passage :



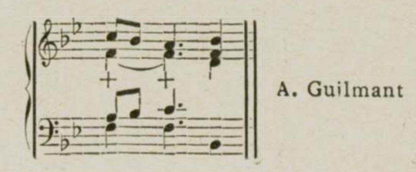
La note de passage en frottement de seconde mineure est parfois d'un effet très agréable :



II. Retards :



III. Echange de notes :



IV. Pédale :



A. Gastoue

V. Imitations :



A. Guilmant
(Antienne « Ecce nomen Domini », *Melodiae natales*.

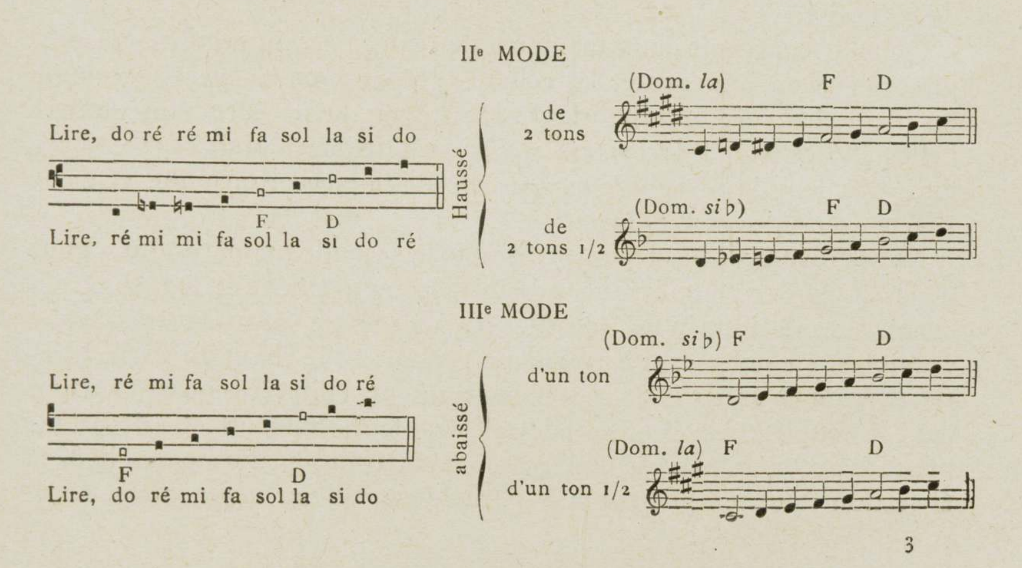
CHAPITRE V

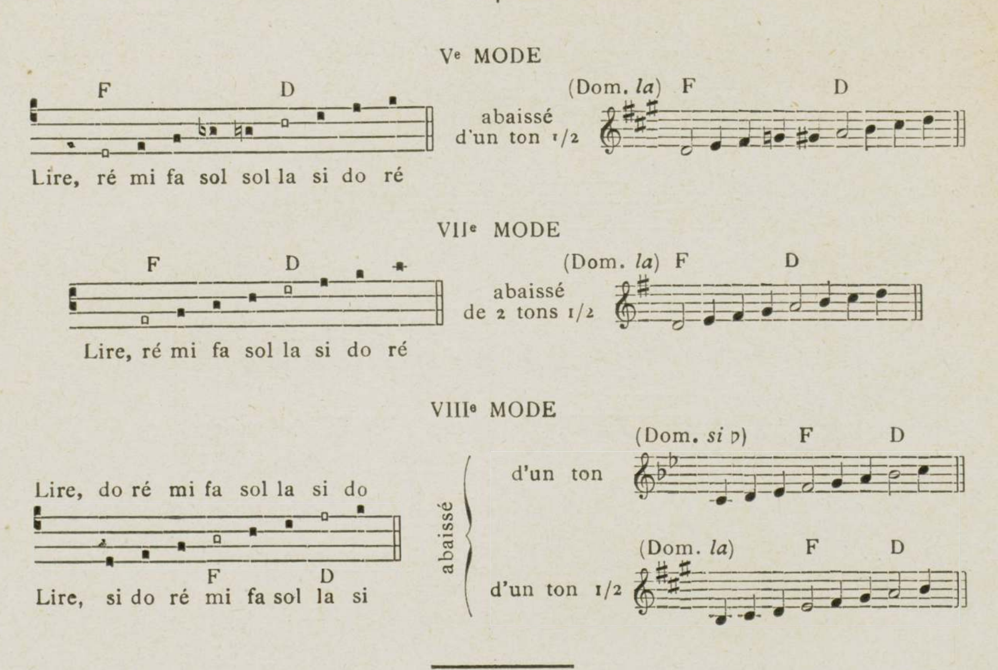
DE LA TRANSPOSITION.

Les mélodies grégoriennes sont souvent notées ou trop haut ou trop bas pour la moyenne des voix de chœur ; il faut donc, la plupart du temps, les transposer.

En se rappelant que toutes les mélodies grégoriennes sont écrites dans la *tonalité d'ut* majeur, on arrivera facilement à trouver les accidents que donne telle ou telle transposition. Quant à la lecture des notes avec une autre clef non écrite, on en prend l'habitude en peu de temps.

Voici les transpositions les plus usitées :





CHAPITRE VI

DES INTERLUDES D'ORGUE.

Il est d'un usage à peu près général que l'orgue alterne avec les chanteurs dans certaines pièces grégoriennes, notamment le *Kyrie*, le *Gloria* et les hymnes. Jouer des interludes quelconques, dans la modalité moderne, et n'ayant aucun rapport thématique avec la mélodie chantée, est une faute de goût. Il vaut beaucoup mieux, si l'on n'est pas capable d'improviser de bons interludes sur le thème grégorien, se contenter d'exécuter la mélodie en l'harmonisant suivant les préceptes de ce Traité.

On peut concevoir deux manières de réaliser ces interludes. La première consiste à présenter la mélodie grégorienne en *rondes* comme un plain-chant de contrepoint. On a fait et on peut faire ainsi de très belles choses (voir l'*Ave maris stella* de Titelouze). Mais ce système a l'inconvénient de rompre le *mouvement* de la pièce liturgique et de ne rien conserver de son *rythme*.

Nous croyons de beaucoup préférable la seconde manière, qui a pour objet de garder autant que possible le mouvement et le rythme du chant. Les 3 interludes de M. R. Vierne en sont de très beaux exemples. Le premier et le troisième présentent le chant du *Urbs Jerusalem beata* en entier et dans son mouvement, l'intérêt reposant surtout dans la souplesse des lignes et dans les couleurs modales. Le deuxième prend la première période de l'hymne et la traite en forme de lied, la 2e section étant remplie par la 3e période en valeurs augmentées. A re-

marquer le dessin ornemental issu de cette 3e période et la teinte harmonique très spéciale que donne au 4e ton l'introduction du *si* ♭, comme on a déjà pu le voir dans le *Resurrexi* de M. d'Indy.

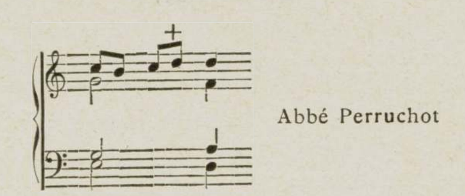
La pièce que nous donnons de Titelouze et les trois de M. Vierne prouvent éloquemment qu'on peut faire des choses très musicales et même très modernes avec la tonalité et les thèmes grégoriens, et que les improvisateurs de cavatines et de pastorales (en guise d'interludes) n'ont aucune excuse.

APPENDICE

LEXIQUE DES NOTES ÉTRANGÈRES A L'HARMONIE.

En faveur de ceux qui connaissent déjà l'ancien accompagnement et qui n'ont pas fait une étude complète de l'harmonie, nous donnons ci-après les définitions des notes purement mélodiques, nous bornant à celles que l'on peut rencontrer dans les mélodies grégoriennes. Les exemples contenus dans ce lexique sont extraits des pièces harmonisées de la IIe partie.

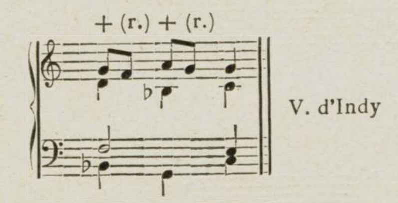
Anticipation. — L'anticipation est une note étrangère que l'on fait entendre avant l'accord dont elle doit faire partie :



Abbé Perruchot

Appoggiature. — L'appoggiature est une note étrangère à l'accord sur lequel on la fait entendre et qui précède d'un degré la note « réelle ».

L'appoggiature peut être « supérieure » :



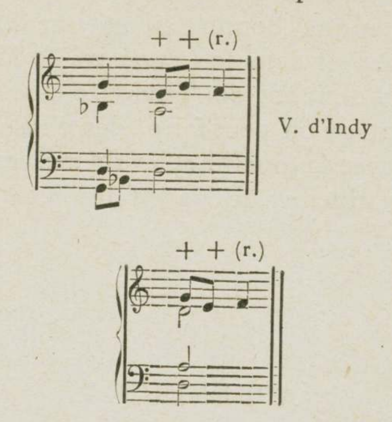
V. d'Indy

ou « inférieure » :



Ch. Bordes

ou « double », c'est-à-dire inférieure et supérieure :



Comme nous l'avons dit précédemment, l'appoggiature (*appoggiare*, appuyer) a un caractère expressif très marqué. C'est l'un des *accents harmoniques* les plus intensifs.

Appoggiature faible. — L'appoggiature *faible* est celle qui n'implique pas d'accent et qui *s'appuie* sur la note réelle :



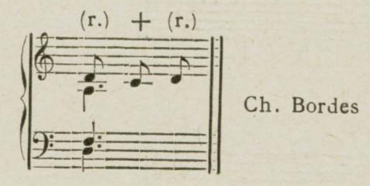
Broderie. — La broderie est une note ornementale qui succède (par degré conjoint) à la note réelle et qu'elle remplace momentanément pour retourner à cette même note réelle.

La broderie est « supérieure » :

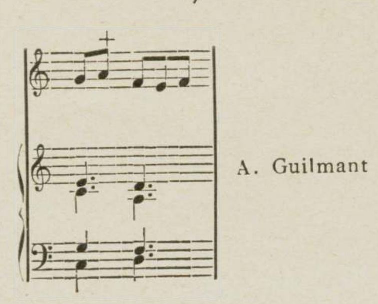


F. de La Tombelle

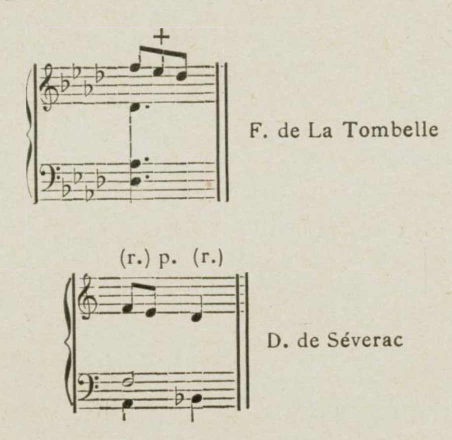
ou « inférieure » :



Echappée. — L'échappée est une broderie *sans le retour sur la note réelle* :



Note de passage. — La note de passage est une note étrangère qui réunit deux notes réelles différentes et qu'un degré seulement sépare de chacune de celles-ci :





DEUXIÈME PARTIE

I. — **12 Mélodies Grégoriennes harmonisées**

II. — **4 Interludes d'Orgue sur des Thèmes liturgiques**



TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

1) 12 Mélodies grégoriennes harmonisées.

2) Interludes d'orgue.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie